

## 野村萬齋の『三番叟』

### — その身心的時空 —

NOMURA Mansai's SANBASŌ

— Time and Space in the Body and Soul —

上田 智美 UEDA satomi

(音楽学部)

昨年の正月、知り合いの能楽師の誘いで大阪の大槻能楽堂まで足を伸ばしてみた。遠方よりわざわざ招いてくれたのは、野村萬齋の演じる『三番叟』をどうしても見せたいとの気遣いからだったらしい。が、その時はまだ『三番叟』の何たるかもよく知らなかった私が、ふと誘いにのってみる気になったのは、久方ぶりに能楽の新春公演ならではの雅やかな雰囲気浸ってみたいという、いたって呑気な動機からだった。

500 人も入れば満杯の能楽堂内は、晴れ着で着飾った大勢の紳士淑女でにぎわっており、いかにも檀那衆と見られる面々が新年の挨拶がてら杯を酌み交わしている。このような光景は、パリのオペラ座やミラノのスカラ座に観劇に行けば日常茶飯事に見られるもので、今でも歌劇場そのものがヨーロッパ上流階級の人々の大切な社交場の一つであることにかわりない。帰国して劇場に足を運ぶ楽しみが半減したのは、そうした年季の入ったパトロンたちの、舞台外での華やかなドラマを見物できなくなってしまったこともある。大槻の正月公演に集まった人々の板についた観劇ぶりは、成熟した能楽文化が現在も脈々と息づいていることの証として、私をいたく感心かつ安心させた。と、突如なぜだか知らないが、指揮者フルトヴェングラーがドイツの聴衆をどこまでも連れていきたい、と言った文句が脳裏に浮かんできて、その真意がようやく呑み込めたような気がしたのである。

さて、肝心の『三番叟』のほうは、萬齋の急な足の故障で父の野村万作が代わって演じたが、私にとっては両人どちらでもかまわなかった。四半世紀近くも世界のあちこちで批評など書いて暮らしていると、芸術家や作品との出会いは人智を超えたところで仕組みられている、と思わざるをえない経験のほうに真実味をおびてくるものである。その日に万作の『三番叟』を見るのが千載一遇の出会いであったならば、それが正しい道だと信じられる手ごたえが確かにあった。万作の身体技は、まさに肉体のはでやかさを脱却した、厳しく研ぎ澄まされた洗練の境地あるのみ。八十余歳の透徹した底光りする芸を目にして、私は生まれてはじめて男の醒めた身心の声というものにふれたような気がした。

『三番叟』という曲を、萬齋がおのれの命ともいうべく大切に扱っていると知るのは、もう少し後のことである。というのも、大槻の舞台で、あらためて私は野村萬齋を“発見”したと言ってもよいからだ。萬齋の舞台をはじめて目にしたのは、20 代半ばの彼がアメリカ・ツアーの一環でニューヨークのジャパン・ソサエティで公演を行ったときだったが、

ほとんど記憶にない。やはり 20 代半ばだった私は、幼い頃より両親の影響で日本の古典芸能に親しんではいたけれども、マンハッタンの大学院で舞台芸術研究にいそんでいた当時は欧米の最新式パフォーマンスのほうがずっと身近で夢中だった。

余談になるが、1990 年代ニューヨークには第一線で活躍する能楽や歌舞伎などの若手からベテランまでの役者達が入り代わり立ち代わりやってきて、日本にいるときよりも自由な心持ちで毎週のように質の高い舞台に接することができたものだ。このときの幸せな観劇体験は、私の貴重な財産である。古典芸能への近寄り難さから生じる憂いを完全に拭い去るとまではいかなかったが、舞台芸術として知的に理解していくうえでは大いに悟るところがあった。能楽のうまみが石清水のように腑の奥へしみわたって感じられるようになったのは、帰国後の不惑を過ぎてからである。

大概能楽堂で萬斎が演じた果報者物『三本柱』の大名役は、正先での威風堂々たる本名のり後に脇座前で微動だにせず数十分間じっと坐っているだけだが、ただそのカマエに私はひどく圧倒された。『三本柱』という大名狂言は祝言性の濃い曲趣であるから、もっと軽いめでたい気分で見たいものなのだろうけれども、彼から発せられる殺気のようなものがピリピリと皮膚に痛いほどくいこんできて、鳥肌がたった。

この異様な気魄がいったい何なのかはうまく言いあらわせないが、私には萬斎の肚の底の底で蠕動する激しい咆哮のようにきこえてきて、笑うどころかおそろしくなった。いや、むしろアカデミズムやマスコミが安易に仕立てあげてきた「能楽界の永遠の貴公子」だの「無形文化遺産の優秀な継承者」などという美名の下に知らずに洗脳されていた自分のほうが、ずっとおそろしい。眼前で青光りする靈気をたたえてカマエる萬斎は、そのような形骸化したイメージ像とはかけはなれていた。おのれが呼び出した鬼神にわなないている異形の様が多量になまなましく、それがかえって私の胸裡にいわくがたい興味と好感を呼び起こしたのだ。

舞台芸術とは、演じる者の身体と声の存在感のみで成り立つものである。言いかえれば、おのれの身体と声の存在感を他者として一つの自律体に示現させることができない演者は、真の舞台芸術を生み出すことはできない。萬斎の身体と声の圧倒的な存在感は、それまで古典芸能という狭い枠内に閉じ込めていた狂言に対する私の偏見を 180 度ひっくり返すものだった。

**萬斎：**僕が高校時代に、いや大学に入ってからかな、この道を志したとき一番先に心がけたことは、舞台に出ただけで何かあると思わせる、存在感、立ち姿、でありたいということです。つまり観客に意味よりも凄味を感じさせることでした。あと声ですね。声も、僕はいつもすべて外国で演じるときを意識しているわけです。たとえ言語の意味がわからなくとも、その人の声を聞いたときに、あっ、すごい！と思わせる。僕の原体験でもあるけれど、アントニオ・ガデス（註：現代スペイン・フラメンコ界を代表する舞踊家〔1936-

2004)) が目の前にハッと立った瞬間に、「おそれいました」と思ったわけですよ。そういう身体性を持っていなければならない。声も同じです。その役者の声を聞いたときに、この世の声とは思われぬというか、「愛してる！」でもなんでもいいから、役者が叫んだときに日本語を理解できない人も含めてすべての観客がキャッチできるような声が、僕が出したい声というものです。大名の名のり一つにしても、まず第一声を発したときに、みんなをワァッ！と思わせたい。これを僕が出来ているかどうかはさておき、そういうことを今までずっと志向してきたし、今後もそうです。そのために、まず『三番叟』をみがき、それから『ボレロ』にいき、さらにシェイクスピアをはじめとする様々な芝居をやったりと、より存在感のある身体や声でもって、どうやって相手の土俵に乗るかということを常に考えています<sup>1</sup>。

\*

萬斎の志してきた身体と声の圧倒的な存在感とはいったい何なのか。私はその実体を、どうしてもおのれの手で掴みたくなかった。はかなく消えゆく感覚上の快感に弄ばせておくのではなく、かたちある実在するものとして捉え、じかにふれてみたい欲求におそわれたのだ。すると「生徒の準備ができれば師がやってくる」ように機縁がたてつづけに生まれ、次のような狂言『人間川』評を日刊紙上に描いた。

揚幕が上がると思いきや、能楽堂内に垂れ込めた重い気が神剣で祓われるかのごとく、一陣の風が音もなく吹きぬけた。まさしく風を切って、その男は颯爽と登場。舞台上の空気が冴え冴えと透きとおっていく。息をのむほど、美しく、光った芸である。

美しい、と批評で言い切るのはなかなか覚悟がいるものだが、萬斎の芸は、ただ美しいというのではなく、美しいと感じる前に圧倒される。それは時に、ある種の残酷な表情を見せるくらいにおそろしい。彼の生み出す美というものは、伝統的な古典芸能の時空をさらに突き抜けて、たましいの奥深く純粋な部分を激しくゆさぶる神々しさ－秘めたる花－を孕んでいる<sup>2</sup>。

この時の私は、美しいという表現以外のことばをしたためののが虚しく感じるほどに、他にことばを見つけることができなかつた。おそらく、萬斎(=狂言)の身体語法と私のそれとがまだうまく同調できなかつたことも一因ある。萬斎の美しさというものにいきなり対峙して、私はただただ沈黙するしかなかつた。その美というものが何なのか、おのれの声として内奥からわきあがってくるのを辛抱強く待つしかほかに手立てがなかつたのである。『三本柱』でもそうだったが、揚幕が上がった瞬間に音もなく能舞台上にすっと立っていた萬斎の身体技は、まさに時空超越 transcendence ともいうべくものだ。

さらに私には萬齋の“声”というものが、みがきぬかれた水晶のように透徹した美のかたちとして眼前にくっきりと浮き彫り立って見えた。それは耳にこちよいとといった感覚的な次元ではなく、そう感じる前に圧倒される、“声”そのもののみで完成された美である。その“声”は何かを意味する手段ではなく、“声”それだけですでに完結した美となるようなものである。狂言とは、その“声”をいかにして効果的に美しく構築して聴衆に見せるかという工夫の芸でもあるのだと、萬齋の“声”は私に教えてくれた。言いかえれば、狂言とは、この自律した“声”という素材の力への信頼の上に立つ舞台芸術なのだ。

萬齋は「能は一通りの声音で謡わなければならないが、狂言において僕はいろいろな声音を使い分けて演じている」と語ったが、彼の“声”で奏でられる一語一語は、いくつもの色で彩られた音のタブローのように私の耳目には映る。『無布施経』の住持役で萬齋が「わごりょ」と声に出したときの、たおやかな日本語の響き。『茸』で山伏役の萬齋念じる「ボオロンボオロン」という呪文によって上体がグイグイ圧されるような威力。

本来ことばは意味以前に波動-音震-として伝わるものだが、そうした意味において狂言における声というものは、ストレートプレイ(セリフによる劇)よりもオペラ(歌による劇)の声に近い感触を持っている。私の耳には、狂言というものが多様な型に細緻に練りこまれた声のアンサンブルとしてきこえてくる。昨春行われた萬齋演出・主演の《マクベス》ニューヨーク公演の際に、現地の批評家達が萬齋のエロキューション(発声法)に大きく注目し驚嘆していたと本人から耳にして、至極もっともだと納得した。なぜなら、エロキューションこそ役者の舞台上での有機的な存在性を約束するものであり、また声という素材がつくりだす美のかたちは、徹底的に鍛錬されたエロキューションの申し子にはかならないからだ。

この発声法を自在に駆使して精巧な声の伽藍を築きあげる舞台芸術形式には、狂言をはじめ、シェイクスピアやラシーヌの古典劇、バロックオペラ、京劇などがあげられるが、天分が大きく左右する分野だけに個人差は甚だしい。私には、萬齋の縹渺とした神韻やどる“声”にふれるたびに、それが“選ばれし者”にこそふさわしいと思わざるをえない。声を生み出す基盤はからだであり、一つ一つの音素は、胸、喉、声帯、舌、歯、唇という各部の動きと息の連動によって生じるので、萬齋の“声”の圧倒的な存在感は、高度に練磨された身体性に深く裏打ちされたものである。

“選ばれし者”への驚嘆の念は、『三番叟』と『MANSAI ボレロ』のライブ舞台を目の当たりにして、よりいっそう拍車がかかる。『三番叟』を演じる萬齋を見ているうちに、彼の身体技のなかに日本特有の身体操法と理念のすべてが蓄積され、その淘汰したものが数千年にもわたる時空をワープして現在の『三番叟』に顕現されていると、直観した。すなわち萬齋の身体性の美とは、古来より日本人が生活のなかで生み出し培ってきた様々な身体動作が昇華されて往きついた完結形を意味する。

萬齋の高度に洗練された身体性によって放たれた美の矢は、見る者の眼を射抜き、それ

らの眸に反射した美の矢は一つの強大な眼光となって。彼に突進する。大阪フェスティヴァル・ホールを埋め尽くした大観衆の爛々と輝く虹彩の無数の渦が、『MANSAI ボレロ』を演じる萬齋にもすごい勢いで巻きこまれていく。このめくるめく眼光の軌跡を、私はドキドキしながら見守っていた。純白の狩衣装束に身を包み、視線という視線に全身を刺し貫かれないといわんばかりに恍惚の表情を浮かべて舞う萬齋は、凄惨なまでに美しい生贄だ。

官能とは誤解を招きやすいことばの一つだが、ここで述べる萬齋の官能力とは、生と死の反響しあう爆発力—エロス・タナトス—を意味する。光の輝きが増すほどに影は暗く濃くなり、天頂への神々しいまでの飛翔は墜落への闇を黒々と深くする。彼の生命にやどる官能の焰<sup>はむら</sup>は燃えあがり、身心の美しい力動は見る者をエクスタシーの頂きへと導いていく。

**萬齋：**舞は、概念の抽象性もしくはそこにあるものの具体性を見せるものです。能であれば観念を舞って見せるわけですし、狂言の小舞であればそこにあるもののあてぶりとなります。ダンスは、そういうものを超越します。踊る身体性そのものが往きつく世界を、僕はダンスと言いたい気がしますね。つまりダンスとは、身体表現による一つのパラダイスというか、エクスタシーというか、頂点を目指せる環境とでもいうのでしょうか。あるいは人間を恍惚とさせるものと言ってもいいでしょう。自分が恍惚とするよりもお客さんが恍惚としてほしいですね<sup>3</sup>。

\*

『ボレロ』は、モーリス・ラヴェルが手がけた5つのバレエ音楽の最後を飾る傑作である。その独特のリズムと延々と繰り返されるメロディは、一度きいたら忘れられない。まず、冒頭の小太鼓によるボレロ風のリズムが、最初から最後まで同じテンポで絶えず打ち鳴らされていく。そのリズムをタテ糸に、たった二つの主題だけで構成された16小節のメロディーのヨコ糸が、計18回の反復毎に26種類の楽器を次々と加えながら精緻に織り込まれていく。しかも曲全体が、ピアノシモから始まり徐々に大きな音のうねりとなってフォルティッシモに達して終わるといふ、一つの長大なクレシェンドにすっぽり包まれているのだ。まさにラヴェルが“管弦楽書法の魔術師”と称されるゆえんである。

ラヴェルの音楽を「死への貴族的昇華」と称した哲学者テオドル・アドルノの耳には、おそらく『ボレロ』が鳴り響いていたにちがいない。アドルノの定義はユダヤ・キリスト教的観念に深く根づいたものだが、これを日本的感覚で翻訳してみれば「死から再生への神々しい歓び」とでもなるだろうか。バレエでは鬼才モーリス・ベジャールが振付けた作品がもっとも有名だが、とりわけ上半身裸で踊るジョルジュ・ドンの『ボレロ』は凄まじかった。多感な少女の頃に、ライブ舞台にふれて昂奮と恍惚のあまり失神しそうになった

おぼえがある。

凄まじい美というものにふれると沈黙してしまうのは、私の幼い時からの奇妙な癖だった。美の衝撃によって身も心も粉碎されると、ことばになる以前の声なき声のようなものが無意識の混沌のなかでアメーバのように蠢いている原初体—意識下に潜んでいる古層感覚—へと、時空を逆戻り（もしくは超越）してしまう体質らしい。『入間川』における萬斎の美は、まだ私に「美しい」ということばを沈黙の淵から水面上に浮かばせる余裕があった。いっぽう『三番叟』と『MANSAI ボレロ』における萬斎の美というものは、沈黙の淵に果てしなく転落させていくような残酷さを宿している。この凄まじい危機を感じさせる美とは何か。そうした凄まじい美の背後にあるものは、いったい何なのか。おのれの声なき声をききとろうと必死で耳を傾け、目に見えぬ美神にふれようと必死で手さぐりする。それは批評家にとって、たましいの領域にまで降りていかねばならない危険な行為でもある。

フェスティバルホールでの『MANSAI ボレロ』終演後、楽屋に萬斎をたずねた。精根<sup>まなじり</sup>尽きて両<sup>まなじり</sup>眦を紅く染めた本人を前にして、声にならない声を出そうと私は必死で沈黙に堪えるしかなかった。無言の二人の間に流れた一分足らずが途方もなく長く感じられた矢先、目の前に端然と坐る男から発せられた肚に響く声が、耳をうった。「僕の『ボレロ』はエッチじゃないでしょ？」私は思わず吹き出してしまった。喉元をふさいでいた重い栓がボンと口から弾け出たような愉快的気分<sup>まなじり</sup>に包まれ、笑い声をあげていた。と同時に、彼の双眸が大きく見ひらかれ、奥からキラリと妖しい閃光が放たれた一瞬を見逃さなかった。眼光は強い熱を持っていて、その熱には浴びた者の心を瞬時にひきこまずにはいられない摩訶不思議な力が秘められている。刹那に、野村萬斎が、数多の老若男女を魅了するわけが掴みとれたような気がした。彼のつくりだす美の背後に潜む秘密の扉に、私はようやく辿り着いたようである。

**萬斎**：『MANSAI ボレロ』は、一人で行う『翁』『三番叟』です。つまり、黒い翁の面をかぶった三番叟の「死」から、さらになにものかに再生していくというイメージがあります。そういう意味でいうと、この『ボレロ』を創作するうえで、僕のなかでは折口信夫の《死者の書》における「した、した、した」という、まさしく御柩のうえに大津皇子のうえにしづくが落ち、光が射して、死者が再生していくイメージが大きく影響しています。今後の課題としては、『三番叟』に負けないくらいの、深い精神性というものに立ち返らないといけないような気がしています<sup>4</sup>。

\*

『三番叟』は、「能にして能にあらず」と言われるほど能楽大成以前からの神事が芸能化

した古式ゆかしい祝祷曲だが、今では正月や舞台披きという特別な時にしか上演されない  
ので、なかなか目にするのがむずかしい。正式には『翁（または式三番）』という番組  
名称のもとに、「千歳」、「翁」、「三番叟（大蔵流では三番三）」が順に舞って天下泰平を祈  
り五穀豊穡を言祝ぐ。世阿弥が「これ万曲の源なるべし」と談じ重んじた『翁』における  
花形は、「翁」というよりむしろ「三番叟」である。この役は古往今来、狂言方が演じる  
しきたりであり、狂言の家に生まれた者は秘めたる重いものとして神妙に扱ってきた。

では、なぜ「三番叟」役を、能シテ方ではなく、狂言方が務めることになったのか。そ  
の経緯と変遷を時代をさかのぼりながら入念に調べていけば、おのずと日本芸能の源泉と  
いうものに突き当たることになる。『翁』の発生についての真相を鋭く見抜いたのは折口  
信夫である。彼の二つの論文《翁の発生》と《能楽における「わき」の意義－「翁の発生」  
の終篇》は、日本の芸能史における『三番叟』の重要性と存在理由を明証した最初のもの  
であり、私の判断はそれらの論考に負うところが大きい。ここで詳細を述べている余裕は  
ないが、とりわけ「能のすべては『翁』の副演出であり、能楽の源流は脇能にある<sup>5</sup>」と  
いう記述が私の興味を引く。

「脇能」とは、文字通り『翁』の能に対して「わき」にあたる能という意味で、現行曲  
でたとえると『高砂』や『老松』などの神事能にあたる。折口いわく「脇方の役者が主にな  
ってやるから言ふのではなく、或神事舞踊に付随した能、と言ふ風に考へねばならぬの  
だと思ふ。わかりやすく言ふなら、神事舞踊の説明が脇能である。現在能楽の上での述語  
になっているシテ対ワキを土台にして考へたのでは、説明が出来ない。やはり神能と言ふ  
のが、最適した名であらう<sup>6</sup>（註：原文そのまま）」。

能楽における「わき」の意義をひもとくことは、折口が幾度も試みたように、「わき」  
という語の背後に綿々と織りこまれた芸層の襞を一枚一枚でいねいにひきはがしていく繊  
細な神経を要する骨の折れる作業である。むろん私のような門外漢が出る幕ではないのだ  
が、「わき」（＝狂言方）と『三番叟』を結びつける密接な関わりあいを知るうえで、こ  
こで大まかにまとめておくことは有意義かと思う。

まず神話の時代から始めると、天の岩屋戸におけるアメノウズメの舞を原点として日本  
の芸能は玉石淆交さまざま道を生派させていく。『三番叟』はアメノウズメの舞に直結  
した道であると、萬齋の『三番叟』にふれて私は直観したが、詳細はまた後に述べる。能  
楽の古称である猿楽（註：「散楽」の転、申楽とも称する）は、上古より祭られた春の田  
遊びから出てきた田楽のワキ芸だった。田楽のおもしろい部分のみを吸収して猿楽は独立  
した芸能となり、中世に入ると観阿弥・世阿弥親子という大和猿楽系から出現した天才役  
者によって、さらに洗練された芸術形式として昇華されていく。

「日本古代の神事演芸は、神と精霊の対立に、其単位があった。シテ対ワキは、其から  
出来たのであるが、能楽の本質は其ワキ方にある。（略）このワキが醇化していくと、ワ  
キ方からシテ方を生み出す。わき芸其のものの中にシテ方を生じる<sup>7</sup>」。古来『翁』の三

番すべてを演じていたワキ方から徐々に分化されて出てきた新しいワキ方(=能シテ方)に「翁」の役務めが交替する際、「翁」と対となる「三番叟」の役は神事芸能上どうしても古いワキ方(=狂言方)が従来どおり演じ続けなければならなかった。この伝統が現在に引き継がれているわけで、『三番叟』が猿楽の原形を伝えていると言われるゆえんだろう。ちなみに現在の能ワキ方は、シテ方と同じようにワキの醇化から生まれてきたシテの双子の片割れのようなものであって、田楽のワキ芸としての猿楽ワキ方の特色を色濃く残すのが狂言の芸だとすれば、「三番叟」役を能ワキ方ではなく狂言方が担っていることも腑に落ちる。

「翁」と「三番叟」は対になっていると先述したが、さらに詳しくは“もどき”の関係と言うべきだろう。折口は《翁の発生》において“もどく”と言ふ動詞は、反対する・逆に出る・非難するなど言ふ用語例ばかりを持つものの様に考へられます。併し古くは、もっと広いものの様です。少なくとも演芸史の上では、物まねする・説明する・代わって再説する・説き和げるなど言ふ義が、加はって居る事が明らかです<sup>8</sup>と述べ、「三番叟は翁のもどき役である」と重ねて主張している。

さらに「三番叟」が「翁」の母胎だと喝破する次の文章は注目に値する。「宗教史的に見て、祝福に来るのはあにみずむの対象になる低い神であるとすれば、これを表現する翁は、黒い面をかぶり、猥雑な芸をする、所謂黒式尉の方が、適切である。三番叟は、翁、即、白式尉の芸をもどくものだと言へば、一通りの説明はとほるが、祝福の意味を持った、芸の本来から言へば、後に翁となって発達して行くと思ふ方が適切らしい。すびりっの方が、まず現れて来ると考へる方が正しい。白式尉は黒式尉の昇華したものと見るべきである。<sup>9</sup>」このように「能のすべては『翁』の副演出」と定義づけた折口の念頭には、日本芸能における“もどき”の重要性を唱える声が常に基調音として鳴り響いていたにちがいない。

「翁」と「三番叟」は表裏一体、お互いを映し出す鏡のようなものである。理屈のうえでは、「千歳の舞」の“もどき”は『三番叟』の前半にあたる「揉の段」、「翁の舞」の“もどき”は『三番叟』の後半にあたる「鈴の段」となる。が、もっと想像力を飛躍させて、『翁』を構成する計四つの舞すべてが呼応し“もどき”あって一つの円環的宇宙をかたちづくっている、とたとえたほうがわかりやすいのではないか。この“もどき”についていろいろ考えをめぐらせているうち、ふと思ひ浮かんだのは、河合隼雄の首唱した「中空性」という日本人特有の心の構造である。河合は《『古事記』神話における中空構造」という興味深い論文で、この「中空性」について次のように述べている。

日本の神話においては、何かの原理が中心を占めるということはなく、それは中空のまわりを巡回していると考えることができる。つまり、類似の事象を少しづつ変化させながら繰り返すのは、中心としての「空」のまわりを回っているのであり、永久に中心点に到



達することのない構造であると思われる。(略)

日本の神話では、正・反・合という止揚の過程ではなく、正と反は巧妙な対立と融和を繰り返しつつ、あくまで「合」に達することがない。あくまでも、正と反の変化が続くのである。つまり、西洋的な弁証法の論理においては、直線的な発展のモデルが考えられるのに対して、日本の中空巡回形式においては、正と反との巡回を通じて、中心の空性を体得するような円環的な論理構造になっていると考えられる<sup>10</sup>。

中空均衡構造は日本の思想を前提として論じられているが、私は日本の芸術においてもあてはまるものだと思う。特に強調したいのは、日本芸能の原点ともいえる『翁』-翁と三番叟-が、「中心の空性を体得するような円環的な論理構造」を包含している点である。さらに、この「円環的な論理構造」とは「中空の球の表面に、互いに適切な関係をもちつつバランスをとって配置されている神々の姿<sup>11</sup>」であり、「球状マンダラ<sup>12</sup>」と称するものでもある。このような球状マンダラのモデルを考えにくい人は「中心が空であるために、そこへはしばしば何ものかの侵入を許すが、結局は時と共に空に戻り、また他のものの侵入を許す構造<sup>13</sup>」を思い浮かべてほしいと述べている。

萬斎の『三番叟』が見る者の眼と心をとらえてはなさない底知れぬ力を内蔵しているのは、『三番叟』に潜在する日本人の心性というものを、彼が虚心でピュアなまま顕現しているからにほからない。この虚心でピュアなままとは、野口三千三が名付けたところの「原初生命体」つまり「からだの中身はまるごと全体ひとつになって、透明平静そのもので、体液に浸っているすべての細胞が自由に楽に息をしている感じ<sup>14</sup>」の状態である。そこに演技上の表層的な解釈や理屈が入り込む隙はみじんもない。核心-本質-を純一に顯すことが、『三番叟』を演じる者に託された第一の使命であり、その道をきわめるに果てはない。翁が天御柱あまのみはしらともいえるべく中心としての「空」を象徴する役であれば、“もどき”である三番叟は中心としての「空」の存在をわれわれの眼前に透明平静なまま顕現する役目を担っているのだ。

\*

日本人の心性が「中空性」であれば、日本人の身(=神)性は「奥性」である。日本人にとっての「奥性」とは、神聖な時空のかたちであり、見えざるところに畏れ多いなものか存在するという霊のかたちでもある。この「奥性」について、建築家の槇文彦が鋭く論評しているので、その一部を引用してみよう。

〈奥〉は見る人、つくる人の心のなかでの原点であり、したがってみえざる中心ということもできる。より正確にいうならば、中心というような絶対的な物象を否定する精神風

土が生んだ利器としての原点である。対象に関与するものが自由に定める中心であり、かつそれを明らかにすることを必要としない。日本独特の構成パターンの一つである重疊性はこうした感覚のなかからもしだいに育まれていったとみるべきである。

〈奥性〉は最後に到達した極点であるが、極点そのものにクライマックスはない場合が多い。そこへたどりつくプロセスにドラマと儀式性を求める。つまり高さでなく水平的な深さの演出だからである。多くの寺社に到る道が屈折し、わずかな高低差とか、樹木の存在が、見え隠れの論理に従って利用される。それは時間という次数を含めた空間体験の構築である。神社の鳥居もこうした到達の儀式のための要素にほかならない<sup>15</sup>。

この最後のセンテンスを読んでいて、九十九折に連なる無数の鳥居をくぐっていくときの背筋がゾクゾクする感覚がよみがえってきた。一段一段くぐりぬけていくたびに、異界の門を一つ一つ開いていくような、自分の裡深くに密に畳みこまれた記憶の襜が一枚一枚はがれ落ちていく気味のよさに息をのむ。この鳥居が果たすのと同じ機能を『三番叟』は有している。したがって、『三番叟』を演じる者は異層へ変位するための聖なる力-狂気-の持ち主でなければならない。彼は、この聖なる狂気を笑いへ結びつける天地人の媒介となる巫(シャーマン) = アメノウズメの化身であり、時には憑依した神そのものにもなる。彼の描く荘厳な「球体マンダラ」は、見る者を覚醒させ、めくるめく恍惚の世界へといざなう。

古来シャーマンが芸術を司っていたが、神々が追放された近代以降、もはや日本においてもシャーマンは絶滅危惧に瀕した存在になってしまった。もちろん職業のうえでは芸術家とシャーマンは別ものだが、「霊的なものを顕現する」という意味においては、どちらも根っこは同じである。シャーマン的な能力を持つ者もしくはシャーマンそのものが真の意味での芸術家である、という肝心なことを、私は萬斎に再会するまですっかり忘れていた。というよりもむしろ、そうした真の芸術家との出会いを故意にあきらめてしまっていたと言ったほうが正しい。成熟した芸術形態ほど、個人あるいは集団が神との接触を常に維持できるように完成された美しいかたちを包摂しているものだ。真の芸術家はそこから核心-本質-のみを純粹に抽出して、見えざるものを顕現する。『三番叟』という土着の神事芸能が、時空・国境・ジャンルを越えた舞台芸術作品としての普遍性を獲得するには、野村萬斎の身心的時空がどうしても必要なのだ。

この思考がひらめいたのは、萬斎が紋付袴姿で『三番叟』を演じた映像を見たときだった。いわゆる“素踊り”であるため動線がいつそう際立ち、能舞台という立体的三次元空間で鍛え抜かれた奥行きある身体性というものが、かえって鮮明に浮き彫りになったのだ。萬斎自身に、身体の奥行きについて問いかけると、「僕ら(能や狂言の役者)は、バクトルを前後に出して、その平衡感覚で立っている。つまり胸を張るけど肘は引くし、額を出せば顎は引いているというように、バレエのように直線ではなく、ジグザグした身体の線

で立っているのです、前後のどっぴりや奥行きが感じられるのではないか」という答えが返ってきた。

三次元空間は、舞踊学上において“聖なる容器”といわれ、聖なるものが経験され信仰される領域とされている。私が瞠目したのは、萬斎のからだそのものが「聖なる器」と化し、彼自身を神体顕現の“場”に変容させていたことだ。野口三千三のことばを借りれば「中身の力んでいない流動体としてのからだの一部に生じた状態が、次から次へと順々に伝わってゆくなめらかな柔軟性<sup>16)</sup>」が、萬斎の奥行きある身体性の基盤となっている。

こちら（此方）とあちら（彼方＝「奥」という異界の層）を自在に行き来するシャーマンの身体性に恵まれた萬斎がつくり出す身心的時空には、見えざる深さ、見えざる中心が、私には手にとるように感じられる。日本の身体操法において、人体には上丹田・中丹田・下丹田という三つの主な“見えざる中心”が存在し、これら三点を軸に人間の動きというものが生み出されていると言ってもいい。この軸を基点としてできる無数の面や点が身体の多重構造をつくり出すのである。そして「自分のからだの中を、微細な差異をも区別して高度に細分化し（極限では均質化あるいは空）、新しい情報（設計図・つながり・関係）によって、自己を再構成（創造）する作業をくり返すこと<sup>17)</sup>」で、奥行きある身体感覚がじっくり錬られ熟成されていく。

萬斎の芸術的に高度に洗練された身体性から感じられる「奥」は固定されずに、演じる者と見る者の心の中で自在に生み出される。この無数の「奥」を裡に潜在させる萬斎の聖なる身体性は、きわめて日本的な美の顕現であり、舞台上でカマエを見せるだけで芸術作品として完結する。カマエは、能や狂言のみならず、人間のあらゆる動きの基をなすものである。すなわちカマエとは、見た目は止まっているようでも、一瞬たりとも止まることなく回転している天地自然の心棒のように、その内部に充実した力を蓄えて常に動いていることである。内部に蓄えられたエネルギーが高まれば高まるほど、存在感は強大し見る者を圧倒する。

『三番叟』は、萬斎の聖なる身体性をもっとも正統に顕現するものであり、そこからさらに内奥への融解が進み象徴性が深化すれば、萬斎の言うところの「パラダイス」もしくは「ダンシング」へと変貌していくだろう。現代の日本人の身心性を顕現する新しいジャパニーズダンスの創造を実現するためには、天才の出現を待たなければならない。

ここで私の言う天才とは、おのれがおのれに克つ不断の情熱を裡深くに保ちつづけることのできる者である。激しい情熱ともいべき凄まじいエネルギーを内部に蓄えて、ひとときの休息もなく絶えず行動する者である。ミケランジェロ、世阿弥、ショパンなど天才と呼ばれる芸術家達はすべて、おのれのうちに凄絶な危機感を抱きながら、命の尽き果てるまで創作の輪を休むことなく回し続けた。新しい様式の創造とは、天才の半ば強迫的ともいえる不断の創作活動によって生じた結果であり、目的ではない。したがって、天才は革命家になりえても、革命家は天才にはなりえない。和辻哲郎が提唱するように「新しい

様式の創造が天才を待つのは当然である。我々はこの天才を渴望することによって、この天才を呼び出さなければならぬ<sup>18)</sup>。

**萬齋**：『三番叟』を能楽堂で『翁』の部分として演じるときは儀式的であることが強いけれど、単独で『三番叟』をホールでやるときはダンシングの意識が大きくなります。それでは『翁』で『三番叟』を演じるときに五穀豊穡を自分のなかで祈っているかという、それよりは「よるこびありや」ということばのほうに自分としては執着があるような気がします。みんながハッピーになれるように、というひとつの願いですよ。

『三番叟』の型は、反閨にも似てるとよく言われます。大地を踏みしめるといふ反閨の動きから『三番叟』が生まれてきたのかもしれませんが。反閨は、地霊を呼び覚まして、それを力にしていくみたいなのところがありますが、「揉の段」では、地霊を呼び起こすというよりも、ひたすら足拍子に集約しています。地霊をゆりさますような意識というよりは、ただひたすら足拍子に集中した結果、地霊をゆりさます感じですよ。

「揉の段」は気を吐きます。演じている間はずっと掛け声をかけていますから。観客や囃子方や、自分にも内なる掛け声をかけています。「千歳の舞」と「揉の段」は露払いであり対になるわけですから、颯爽と舞って大地の精霊に呼びかけているかのごとくに、掛け声をかけて足踏みをしています。ダンスとして面白いのは、もしかしたら「揉の段」と言われる方が多いかもしれませんが、だいたい『三番叟』フリークになると皆さん「鈴の段」の重要性に気づきますね。

「鈴の段」はゆっくりとしたテンポで始まるので、龍がトグロを巻いて昇ってくるように、だんだんトリップしていく感じになります。一種エクスタシーのなかに入ってくるといふか、恍惚としてくるという感じに近いかもしれません。でも、肉体的にはしんどいですよ。鈴をずっと持って十字懸垂しているようなものですからね。時間にすると、「鈴の段」は現在は少し省略することが多いので、「揉の段」15分と「鈴の段」15分で併せて約30分ほどです。「鈴の段」では、鈴を十字懸垂の姿勢で振っている間は非常に辛いですよ。それが「種下ろし」という型で鈴を下に向けて振り始めるくらいから、リズムにのってきて逃れられなくなり、どんどんどんどん縦ノリになってくるので、非常に気持ち良くなっていきます<sup>19)</sup>。

\*

一般に狂言師が『三番叟』を演じる回数は平均して10年に1、2回と言われるが、萬齋の場合はここ数年だけでも多い時で1年に10回と、他を抜き出ている。当代きっての『三番叟』の踏み手と称されるゆえんだが、もっとも彼自身は「そういう年齢と立場であり、僕が(三番叟を)演じるとなぜかチケットがよく売れるから」といたって謙遜。いずれに

せよ、萬齋にとって『三番叟』とは「おのれの芸の原点」と公言するように、ライフワークとする思い入れの深い曲である。萬齋が『三番叟』を初めて披いたのは17歳。以来30年以上も踏み続けているわけだが、「今でもよくわからない」ところがあるという。

**萬齋：**『三番叟』は人間のキャラクターを超越した神事であり儀式であるので、精神世界の非常に深いところに入っていきようなところがあり、単純だからこそ深いのでしょうね。その深みを身に付けるために身体をいじめるというか、百日稽古という言い方もあるくらいに、『三番叟』に限ってはもうそれくらいに身体をいじめぬくというようなことになるわけです。躍動感を身に付けるためという意味では、10代の『三番叟』は、神聖というよりも若者がはっちゃきになってやっっているようなものですよ、若い気の発散と言ってもいいですね<sup>20</sup>。

この「いじめぬく」という字面を追っただけではなかなか実感としてとらえにくいのが、「(練習では)自分の腿をたたきながらやりますから腿が腫れて」しまい「揉の段の掛け声で喉から血が出て一週間ぐらい筆談していた<sup>21</sup>」り「特に右足を強く踏むので、かかところが内出血して、次の日は足を引きずっていた<sup>22</sup>」など目にすると、『三番叟』とは想像を絶するような難行苦行をおのれの身体に負わせるものだと痛感する。さらに『三番叟』では、囃子方との息(=間)の緊迫した掛け合いも大事なききどころである。

**萬齋：**『三番叟』を演じはじめの頃は、囃子についていくようなものですがけれど、だんだん回数を重ねていくと囃子方と対決するようにもなり囃子方をリードしたり、囃子方との激突になるわけです。五人の囃子方が、特にイキのいい人達だと、掛け声も大きいし気も大きくなるから、それを押さえこもうとすると、こちらは六人力くらいの力を出さないといけません。囃子方は床机にかけて腹式呼吸で声をちゃんと出せますが、こちらも腹式でやっても動いているとやっぱり息があがり、発声のポイントもあがってくるので、どうしても喉に負担がかかってきます。30代や40代になると、そういう体力任せとか、力技でねじふせるというよりは、もう少し調和の世界に入ってきますね。さらに、父(万作)ぐらいの年齢になってくると、調和するよりも、そこに身を任せば大野一雄(註：舞踊家、現代舞踏の先駆者〔1906-2010〕)の世界になると言ったほうがわかりやすいかもしれない。身体の造形美というよりも、存在感ですね。僕の『三番叟』も今後はそういうニュアンスになっていくということかもしれません<sup>23</sup>。

\*

「ふむ」ことは、人間の動きのいちばんの基本である。いったい現代人のわれわれは、

真に地をふんでいるのだろうか。日本の都会では、いまや自然の土というものがほとんど見られない。街中を埋め尽くすアスファルトやコンクリートで固められた人工地を、もはや生身の足で「ふむ」ことは不可能に近い。「地に足の着かない」とは字句どおり、身も心もふわふわ落ち着かないことを意味するが、頑丈な底や高いヒールに支えられた靴を履いてアスファルト上を移動する現代の日本人は、ほとんど「地に足が着かない」状態なのだ。

戦後もっとも急速に忘れられ失われつつある日本古来の身体操法の一つが、「ふむ」ことである。かろうじて相撲力士に伝承されているが、その最高の手本は奈良や京都の寺院に行けばいつでも見ることはできる。たとえば、鎌倉朝の運慶・快慶による激しい動勢で「ふむ」金剛力士像一対（東大寺南大門）はあまりにも名高いが、天平塑像の名品である金剛力士像一対（東大寺法華堂）における動中の一瞬をとらえて静かに「ふむ」悠久の趣もまたすばらしい。人間はうまく「ふむ」ことができはじめて「たつ」「とぶ」「まわる」「すわる」ことができるのであるから、そういう意味では現代の日本人の身体能力は劣化いちじるしい。

「ふむ」とは、全身全霊で重力を感じることである。さらに突っ込んで言えば、宇宙の重みを一心に背負い、その重みを頭のでっぺんから足の裏まで落として一気に抜く反動によって、大地のパワー（=気）を足の裏から頭のでっぺんまで一気に吸いあげることである。こんな神業めいたことができるのかと思われるかもしれないが、日本の古典芸能において「ふむ」ことが最重要視される能・狂言の役者は、幼い頃より「ふむ」ことのプロフェッショナルとなるべく血のにじむような厳しい訓練を日々怠らない。そして名人達人の域に至ると、「ふむ」ことがそのまま神のなせる態となる。

**萬斎**：足を運ぶときは、足の裏が床をただこすっているのではなく、こすることによって足の裏からエネルギーをもらったり安定感を保つような感じです。足の裏に磁石でもついているような接着感・・・僕は接地感と呼んでいますが、重心がすべて均等に両足にのっている、しかも一定していることが基本です。まずそれがうまくいかないと、『三番叟』を表面的に上半身だけで演じることになってしまいます。また、「とぶ」場合には、西洋の舞踊ではベクトルは上に向かっていきますが、『三番叟』の場合は、下に向かって落ちていくほうにベクトルは向いています<sup>24</sup>。

『三番叟』を「まう」ではなく「ふむ」と言うのは、単に足拍子が多いからではない。もっと深い意味がある。アメノウズメが「ふむ」ことで森羅万象-神々-を笑わせたように、「ふむ」ことこそ日本人の身（=神）性の原形なのだ。その「ふむ」ことは『三番叟』のなかに、いかにして取り込まれたのか。まず「揉の段」は演じる者が神や精霊のよりしろとなり、掛け声で悪いものをおいしずめ、力足で鎮魂するふみしずめである。さら

に「鈴の段」はウズメが憑依した黒い翁、あるいは黒い翁に憑依したウズメが鈴をふり大地をふみとどろかし、神々を笑わせるものである。

萬斎：父（万作）からはそうはきいていませんが、意味的なことを考えると「鈴の段」は恥じらいの舞だなど、僕には思うところがあります。たとえば、足を前に出したかと思うとふっと下げるとか、鈴を受け取るのを嫌がるとか、はじまるときも顔を上げてふっと、祈っているようでもあり、恥ずかしがっているようでもあり。最後に舞い終わったときもちょっと顔を上げてまたうずくまるというのは、恥じらいの表れのように思えます。恥じらいを脱ぎ捨てるということは、たとえばアメノウズメのストリップみたいな、開放……見せている恥じらいを脱ぎ捨てるということ、恥じらうという気持ちがあるのと対極に発散するという気持ちがあるのかもしれませんが。日本の古典史的にいえば、アメノウズメが天の岩屋戸の前で舞ったので、つまり女性が舞った神楽の系統をひいているとすれば、（三番叟は）女性の舞なのかもしれませんね。

「鈴の段」には横へ移動して足をかけてまわる「<sup>おもがえ</sup>面返り」という型がありますが、あんなに身体をひねるかたちというのは、獅子舞や乱など、能のなかでもよっぽど、ダンシングなものにしかないですね。基本的に面をつけて身体をひねるという動作は（能楽には）ありませんから。さらに、「面返り」で顔を撫で付ける所作は、うちのおじいさん（註：六世・野村万蔵〔1898-1978〕）が、とてもセクシーでした。色気を感じるというか、見ても気持ちいいし、なんとなく面白くもあるけれど、なまめかしくも感じる。それは女性のダンサーが舞っているときになまめかしい色気を感じたりするのと、ちょっと似ているかなあ。そういうセクシャリティなものまで感じるおぼえはありましたね<sup>25</sup>。

黒い翁＝ウズメが象徴するものは、色彩としての黒ではなく、常人には見えざる神秘なるもの－玄－であろう。老子の名句「玄之玄又玄、衆妙之門」と同じ意味での「玄」を擬人化したものが、日本では『三番叟』における黒い翁＝ウズメではないかと、私は推察している。というのも、いにしえより五穀豊穡を司る大地母神は、そのほとんどが黒い女神だったからだ。エジプトのイシス、エフェソスのアルテミス、フリギアのキュベレー、小アジアのアフロディーテ、ギリシャのデーメーター、インドのカーリー、中国の媽祖、マグダラの MARIA 等々、混沌とした原初の暗黒－根源的なもの－として、黒い女神＝女性原理は元来すべて闇をまとった黒色で示現されていた。しかし、ヨーロッパでは母系から男系社会へと変遷するにつれて、黒い女神に替わって白い聖母＝男性原理が優位を占めるようになってくる。日本でも『翁』はもともと二人の黒い翁によって祭られていたのが、後にそのうちの一人が対となる白い翁へと変身したと何かの文献で目にすることがある。とはいえ現時点では、よりどころはさだかではない。

「鈴の段」で黒い翁＝ウズメと化した萬斎は、馥郁たるエロティシズムの香気に充ちあ

ふれ、ゆるゆるらせんを描きながらディオニュソス＝両性具有の神人へと変態（メタモルフォーシス）していく。生と死と再生を司る黒い女神＝ウズメは「渦目」であり、まさしく「玄牝の門」すなわち「天地の根」である。それは無限の象徴であり、すべては渦の中から生まれてくる。この渦の中を通り抜けていく神人は、上昇し下降するらせん運動－宇宙の呼吸－をくり返しながら霊的エネルギーの渦巻く中心に近づきつつ、その身心的時空を「空」という神的根源に帰一するのである。

## 引用文献

1. 野村萬斎：筆者との対談より抜粋（6月3日&7月5日2013年）
2. 上田智美『入間川』狂言評 日本経済新聞社夕刊4月11日2013年付
3. 野村萬斎：対談より抜粋
4. 同上。
5. 折口信夫『能楽における「わき」の意義』（「翁の発生」の終篇）折口信夫全集第三巻。初版。中公文庫。中央公論社。東京都。1975年。249頁。
6. 同上、242頁。
7. 同上、244頁。
8. 折口信夫『翁の発生』日本藝能史六講。第三版。講談社学術文庫。講談社。東京。1992年。165頁。
9. 折口信夫『日本芸能史序説』折口信夫全集第十七巻。初版。中公文庫。中央公論社。東京都。1975年。15頁。
10. 河合隼雄『中空構造日本の深層』初版。中公文庫。中央公論社。東京都。1999年。46-47頁。
11. 同上、48頁。
12. 同上。
13. 同上。
14. 野口三千三『原初生命体としての人間』初版。岩波書店。東京都。1996年。146頁。
15. 横文彦『記憶の形象－都市と建築の間で』初版。筑摩書房。東京都。1992年。260頁。
16. 野口三千三、前掲書。25頁。
17. 同上、80頁。
18. 和辻哲郎『日本精神史研究』初版。岩波文庫。岩波書店。東京都。1992年。374頁。
19. 野村萬斎：対談より抜粋
20. 同上。
21. 野村萬斎、土屋恵一郎編『狂言三人三様－野村万作の巻』初版。岩波書店。東京都。2003年。198－200頁。
22. 同上、203頁。
23. 野村萬斎：対談より抜粋
24. 同上。
25. 同上。